

**IDENTIDAD FEMENINA,
MATERNIDAD Y MORAL SOCIAL:
YERMA (1935),
DE FEDERICO GARCÍA LORCA**

PILAR NIEVA DE LA PAZ
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

*García Lorca y la condición social femenina española en la
preguerra: una “tragedia contemporánea”*

Las primeras décadas del pasado siglo fueron testigos de cambios fundamentales en la condición social de las españolas, sobre todo de aquéllas que pertenecían a las clases acomodadas. Son los años en los que ciertos sectores avanzados de la sociedad reclamaban la coeducación de niños y niñas e intentaban abrir la formación profesional y la Universidad a las mujeres, para incorporarlas a los trabajos más cualificados (Administración, Comunicaciones y Sector Servicios). Se pretendía así lograr su independencia económica y el acceso a nuevas vías de realización personal. Paralelamente, desde el movimiento sufragista se reclamaba su participación política plena, consagrada con el reconocimiento del derecho a voto que les otorgó la Constitución de 1931 y, por primera vez, fue puesto en práctica en las elecciones de 1933 (Fagoaga, Capel 1992 y 2003, Vilches-de Frutos 2008). Se trató, igualmente, de mejorar su situación legal en la familia, reconociendo a las mujeres nuevos derechos en relación con la administración de su patrimonio, la patria potestad de los hijos, la posibilidad del divorcio, etc.

La fuerte reacción que suscitaron estas transformaciones en el marco de un intenso debate político e intelectual por esos años revela la plena vigencia de unos férreos modelos de identidad de género. No en vano los rasgos “esenciales” que establecían el significado social de ser mujer o ser hombre en ese tiempo y en esa sociedad concreta se definían entonces de forma precisa y cerrada.¹ El modelo femenino imperante seguía siendo el tipo tradicional decimonónico, el “ángel del hogar” (Aldaraca, Blanco 2001, Ciplijauskaité), basado en tres pilares fundamentales: amor, matrimonio y maternidad. Estos pilares asentaban la pertenencia exclusiva de la mujer al ámbito familiar y doméstico, es decir, a la esfera privada, y justificaban su alejamiento tradicional de la esfera pública, considerada un mundo masculino y, por tanto, ajeno (Amorós, Camps). La ruptura de estos límites de actuación cuestionaba la “honra” de la mujer y la de los varones de su familia.

Aquella minoría de mujeres que habían tenido un acceso privilegiado a la cultura y se movían en medios muy activos y estimulantes o que pertenecían a asociaciones, sindicatos y partidos cobraron conciencia de los problemas que este modelo inflexible les originaba a ellas y a sus contemporáneas, causándoles una profunda insatisfacción. Varias llegaron incluso a articular una importante producción ensayística sobre la mujer que analizaba los problemas concretos de las españolas de las clases medias del momento y proponían alternativas de cambio para su urgente solución. Es el caso de creadoras e intelectuales como Carmen de Burgos (*La mujer moderna y sus derechos*), María de la O Lejárraga (*La mujer española ante la República*) o Margarita Nelken (*La condición social de la mujer en España*), continuando la línea de reflexión emprendida en las décadas finales del XIX por Concepción Arenal (*La mujer del porvenir; La mujer de su casa*) o Emilia Pardo Bazán (“La mujer española”, “La aristocracia”, “La clase media”, “El pueblo”), entre las más destacadas (Bieder, Vollendorf, Blanco 2003, Johnson, Simón Palmer 2008). Su articulación en asociaciones y espacios femeninos promovió que las reivindicaciones a favor de la emancipación cobraran mayor protagonismo y visibilidad social a través de su inclusión creciente en el debate político y en la actualidad

literaria y periodística (Mangini, Kirkpatrick, Nieva 1996 y 2006).

Sin embargo, ellas no estaban solas. Algunos de sus contemporáneos varones también mostraron su preocupación respecto de lo que se venía llamando entonces “el problema de la mujer” o “la cuestión femenina”. Baste recordar los ensayos feministas firmados por la “razón social” ‘Gregorio Martínez Sierra’² (*Cartas a las mujeres de España*, 1918; *Feminismo, feminidad, españolismo*, 1920; *La mujer moderna*, 1920, etc.) (Blanco 2003), o los publicados por José Francos Rodríguez (*La mujer y la política españolas*, 1920), así como la atención prestada a la producción de las escritoras y a los temas relacionados con la mujer por críticos como Luis Araquistáin (*La batalla teatral*, 1930), Cristóbal de Castro (*Teatro de mujeres*, 1934) o Enrique Díez Canedo (*Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, 4 vols., 1968), muy especialmente.³ En el terreno de la creación literaria cabe señalar el compromiso con la causa femenina de dos autores fundamentales del canon teatral español de preguerra, Alejandro Casona (Vilches 2004 y Nieva 2004) y Federico García Lorca (Vilches 2005), destacadamente. Este último autor ha sido objeto de numerosos estudios relacionados con el papel de las mujeres en su creación dramática, como tema central de la mayor parte de sus obras y como protagonistas e intérpretes (Walsh, Degoy).

No deja de sorprender la lucidez con la que García Lorca se acercó a la comprensión de la problemática de las españolas de su tiempo. Federico García Lorca plasma con eficaz rigor poético la situación de sus contemporáneas llevando a cabo en sus obras una revisión del funcionamiento social real de las claves de la identidad femenina en el período. En esta ocasión, me va a interesar profundizar en el tema de la maternidad, clave en la definición “esencial” de la identidad femenina en el período y central en la producción lorquiana, que aparece ligado a la imposibilidad, a la frustración del “instinto”. Entre las protagonistas femeninas de sus obras más conocidas, aparecen un par de viudas (Mariana y Vernarda) que sí son madres. Las demás no pueden serlo porque están solteras (Rosita; las cinco hijas de Bernarda; la

doncella; la mecanógrafa de *Así que pasen cinco años*; Julieta en *El Público...*), malcasadas (como Belisa) o han sido temporalmente abandonadas (como la Zapatera), sin adentrarnos en sus recreaciones del mundo fantástico (la muerte, las cucarachas, lunas, etc.) o en el análisis de los personajes femeninos de los diálogos lorquianos. Pero, sin duda, es *Yerma* la obra teatral que desarrolla con mayor amplitud y profundidad el tema materno, su interacción con la moral sexual dentro y fuera del matrimonio, y su esencial vinculación con la identidad social femenina en la España de preguerra.

Merece la pena interrogarse acerca de la razón de esta atención lorquiana hacia el mundo femenino. Se ha analizado con rigor el firme compromiso social y político del autor y su especial identificación con la causa de los desfavorecidos (Ayéndez, Fernández-Montesinos, Vilches 2002 y 2005). En este sentido es posible entender su atención a las mujeres e incluso aceptar el valor simbólico general que ellas pueden tener en relación con los oprimidos, los que sufren, los que viven aplastados por el poder establecido (Fernández Cifuentes 1986 y 1994). Todo esto es, sin duda, cierto y opera en su teatro de manera evidente. Existen, además, otras razones literarias y teatrales que justifican también este proyecto de denuncia, sistemático y global, que parece presidir la mayor parte de su obra dramática. Está claramente establecida la influencia de la tragedia griega en el teatro de García Lorca (González-del Valle, Feal 1986 y 1989, Rodríguez Adrados). El autor se sintió atraído por la capacidad de la tragedia para acceder a los aspectos esenciales de la condición humana, por la fuerza de las pasiones actuando en los personajes, unas pasiones que llevan al extremo los conflictos y ponen de manifiesto la raíz antropológica de los comportamientos humanos habituales. La denuncia que lleva a cabo en sus obras en relación con la condición social femenina de su tiempo es tanto más radical, precisamente, por cuanto que se vincula, en varias de ellas, precisamente con la tragedia.

García Lorca encuentra en las vidas de sus contemporáneas los temas inspiradores que suscitaron en su tiempo el desenlace trágico. De acuerdo con su visión dramática, un

destino social férreamente trazado para ellas las conduce a la frustración vital y a una profunda desgracia. Se convierten así en protagonistas ideales para sus dramas trágicos. Si en la tragedia griega vislumbramos las luchas crueles por el poder en las familias regias, el incesto, el parricidio y el fratricidio de los textos clásicos aparecen sustituidos aquí por los motivos desencadenantes de las nuevas tragedias contemporáneas, las tragedias de todos los días vividas a su alrededor por las mujeres del campo andaluz (Burton): el vacío vital, el sentimiento de inutilidad, el aburrimiento, el encierro doméstico como símbolo de un destino cerrado, inapelable, la presión insoportable de la honra. Y de manera muy especial, la falta absoluta de alternativas cuando no se puede cumplir con la misión que se consideraba fundamental para la realización femenina, una misión que la sociedad encomendaba a las mujeres y que se consideraba el eje de su identidad: ser madres. La consecuencia lógica del incumplimiento del rol materno no podía ser otra, entonces, que su ausencia de dignidad social; la identidad femenina de las casadas sin hijos se diluía, por lo que a menudo ellas sucumbían ante la “desgracia”, física y psicológicamente.

Es precisamente éste el destino al que se ve abocada la protagonista de su poema trágico en 3 actos, *Yerma* [29-XII-1934] (1935), personaje agónico que lleva ya en su nombre la marca de su destino.⁴ El análisis que sigue trata de mostrar cómo afecta la imposibilidad de ser madre a su identidad como mujer y cómo, finalmente, la propuesta de García Lorca apunta hacia la transformación de la identidad colectiva española en relación con una nueva configuración de los roles de género.

Yerma o la negación de la identidad femenina: la maternidad imposible

Los rasgos identitarios de la protagonista evolucionan en estrecha relación con su paulatina ruptura de ese código moral de la honra socialmente impuesto que la obliga a permanecer encerrada en la casa y a guardar en silencio el dolor de su drama; una evolución que está marcada por la progre-

sión temporal de la obra. El paso de los años acrecienta la insatisfacción de la protagonista, que cada vez soporta peor la larga espera para ser madre. De ahí que deje de respetar los límites impuestos socialmente para la mujer y se encamine, progresivamente, hacia la pérdida de su identidad de género. Conviene recordar que el ideal femenino de la época era una mujer abnegada, tranquila, dulce, de carácter angelical y sometida al hombre. Una mujer casada no debía cuestionar la superioridad de su marido, sino comprenderle siempre y apoyarle en todo. Yerma evoluciona en cambio hacia un alejamiento progresivo de los rasgos caracterizadores de ese modelo femenino, rompiendo así con claves de la identidad femenina como la permanencia en el espacio doméstico, la pasividad, la resignación, el silencio y la debilidad. Esta evolución culmina con el acto violento que cierra la obra: Yerma mata a su marido con sus propias manos.

Yerma vive como mujer una profunda contradicción. Acepta el rasgo fundamental que definía el modelo femenino predominante en la sociedad de su tiempo, el destino maternal, pero se rebela frente a otras de sus características. No se resigna, no acepta pasivamente su esterilidad, no calla en silencio el dolor de su pena, se enfrenta abiertamente a la autoridad marital. El autor la presenta atrapada en una situación límite que pone de manifiesto, mejor que cualquier alegato, las contradicciones del sistema patriarcal imperante y la victimización que las mujeres sufrían por su causa. Yerma vive obsesionada con la idea de ser madre. Quiere cumplir el único camino de realización personal previsto para ella en su medio y en su tiempo. Su obsesión crece hasta el punto de llenar todos sus pensamientos y guiar todos sus actos. Su marido no le puede dar hijos y ella no puede tenerlos con otro hombre, fuera del matrimonio, porque esto supondría una subversión total de los valores que le inculcaron, destacadamente, el respeto a la honra de su familia; valores que no está dispuesta a transgredir.⁵ Sufre una profunda alienación, que la lleva, finalmente, al asesinato, con lo que se hace definitivamente imposible cumplir con la misión esencial que como mujer tiene asignada.⁶ Al matar a su marido, acaba

con cualquier posibilidad de alcanzar su deseo. Se ha cerrado para ella el cumplimiento de su destino social.

El drama de Yerma, la maternidad imposible, se plantea desde la primera escena, en el diálogo que mantiene con Juan, su marido, un diálogo que abre el círculo trágico que se cierra en la escena final, también de conversación entre los esposos, con el fatal desenlace. Desde la primera escena observamos que Yerma se aleja bastante del modelo de aceptación y sumisión católico que predicaba para las esposas cristianas *La perfecta casada*, de Fray Luis de León (Martín). Yerma cuestiona a su marido, alterada por su frialdad, por la pasividad con la que se enfrenta a su gran problema (Nordlung). Pero todavía confía en el poder de las palabras: trata de compartir su preocupación con Juan y de convencerle de la importancia y de la urgencia que tiene para ella lograr la maternidad. También en la primera escena aflora ya la fuerza del *qué dirán*, pues la protagonista es plenamente consciente de que los dos años transcurridos desde la boda la han situado en el centro de los comentarios: “No me repitas lo que dicen. [...] las gentes dicen que no sirvo para nada” (García Lorca 622).⁷

Como mujer, debe permanecer encerrada en la casa. Socialmente se espera de ella que dedique su tiempo a una serie de tareas domésticas que, no habiendo hijos en el hogar, a ella le parecen inútiles: la costura, la limpieza, el cuidado de los animales domésticos. No en vano el código del honor, legado de generación en generación y de larga tradición en la temática del teatro español desde el Siglo de Oro, era claro en este sentido (Bobes 2002). Como explicita Juan en este cuadro inicial: “Si necesitas algo me lo dices y lo traeré. Ya sabes que no me gusta que salgas” (623). A lo largo del drama, insiste en esta recomendación, que Yerma respetaba al comienzo de su matrimonio. Pero ella empieza ahora a cuestionar los límites impuestos a su condición femenina, a discutirle a su marido la conveniencia de que la mujer permanezca encerrada en la casa, cuando como en su caso, el marido es un hombre frío y lejano y no hay hijos de los que ocuparse: “YERMA [...] Las mujeres dentro de sus casas. Cuando las

casas no son tumbas. Cuando las sillas se rompen y las sábanas de hilo se gastan con el uso” (658).⁸

El tiempo pasa inexorable. Al finalizar el primer acto, ya son tres los años que llevan casados, los años que dura la espera. A Yerma no le es posible respetar el principio de la resignación pasiva que se identifica con la identidad femenina. El marco rural y agrícola actúa en este sentido como metáfora perfecta de cómo se concibe socialmente su papel en el proceso de la reproducción: como la tierra espera la semilla, ella debe esperar pasivamente a ser fecundada. Al no resignarse, avanza en su ruptura del modelo femenino heredado y empieza a buscar soluciones fuera del hogar. En este primer acto, todavía se limita a hablar, a desahogarse o pedir consejo a otras mujeres del pueblo. Primero, a María, la casada joven que la visita para anunciarle que va a ser madre. Con ella desahoga sus negros pensamientos: “YERMA [...] Cada mujer tiene sangre para cuatro o cinco hijos, y cuando no los tiene se les vuelve veneno, como me va a pasar a mí” (629).⁹ Después, con la Vieja, la mujer experimentada, madre de nueve hijos, que trata de abrir los ojos de su ignorancia, en el segundo cuadro. El encuentro se produce ya al aire libre, en el campo, fuera de la casa. Yerma explica su salida: como las demás mujeres, lleva a su marido la comida a los olivos, donde está trabajando. En su vuelta a casa se encuentra también con la Muchacha 2ª, una joven recién casada, también sin hijos, que la escandaliza ofreciéndole una visión heterodoxa del código moral. Finalmente se topa con Víctor, que pudo haber sido la opción ideal para Yerma si ella se hubiera opuesto a la decisión paterna y hubiera seguido la fuerza de la atracción amorosa. El acto se cierra con las recriminaciones de Juan, que los encuentra hablando a los dos:

JUAN Debías estar en casa.

YERMA Me entretuve.

JUAN No comprendo en qué te has entretenido.

YERMA Oí cantar los pájaros.

JUAN Está bien. Así darás que hablar a las gentes.

YERMA Juan, ¿qué piensas?

JUAN No lo digo por ti, lo digo por las gentes.

YERMA ¡Puñalada que le den a las gentes!
JUAN No maldigas. Está feo en una mujer.
YERMA Ojalá fuera yo una mujer. (645)

En el segundo acto ya han transcurrido cinco años desde la boda (659), y el malestar de Yerma se desborda. No puede ajustarse a lo que de ella se espera (paciencia, resignación tranquila, silencio). Yerma ya no es capaz de permanecer en casa callada, sufriendo sola. El paso del tiempo y el dolor acumulado tiran de ella hacia la calle, la impulsan a maldecir, a gritar su pena. Se consuma así la ruptura con los moldes de una identidad de género que la cercena, una ruptura que será prácticamente total al cumplirse el desenlace de la obra. Sus salidas nocturnas, para sentarse en el tranco o tomar el aire en el patio oscuro, y los encuentros diurnos más o menos casuales con Víctor han disparado la maledicencia de las comadres.¹⁰

Víctima de un sistema patriarcal que la sitúa bajo el directo control de la autoridad marital y cierra para ella cualquier otro destino que no sea el de la maternidad, la situación de Yerma en el hogar es cada vez más insostenible. La esperanza de ser madre se aleja y crece su obsesión. Juan, por su parte, se muestra menos comprensivo y trata de ignorar el problema. Sin hijos, él puede seguir viviendo su vida, la que como hombre le ha sido destinada: trabajar el campo, cuidar del ganado, incrementar la hacienda. Con todo cumple muy bien, acrecentando con éxito su patrimonio. En el pueblo le respetan y le consideran un hombre serio y trabajador. Pero, ¿qué pasa con Yerma? ¿Qué pasa con una mujer joven, a la que su marido deja continuamente sola, encerrada en la casa, y sin hijos que criar? Como ella trata de explicarle, “yo no soy como tú. Los hombres tienen otra vida: los ganados, los árboles, las conversaciones, y las mujeres no tenemos más que esta de la cría y el cuido de la cría” (660). Pero Juan no es capaz de comprender por qué los hijos son tan importantes para ella, por qué no es capaz de disfrutar del bienestar que han alcanzado, sin molestar, sin dar que hablar, sin crear problemas. A estas alturas, harto de sus reproches y de su continuo desasosiego, se atreve a negar su identidad como

mujer, se atreve a decirle lo que ya hemos “oído” en boca de la propia Yerma y de “las gentes”: “Lo que pasa es que no eres una mujer verdadera” (661).

La complejidad se acentúa, como no podía ser menos, al considerar que la definición de la identidad de género se produce siempre en un esquema relacional. García Lorca así lo entiende y ofrece su visión del problema en clave bidireccional: identidad femenina/identidad masculina. Si la protagonista se aleja cada vez más del modelo femenino es, sin duda, porque su marido, tan trabajador, tan serio, tan respetable, no responde tampoco al prototipo masculino ideal. Son varios los personajes que insisten en describirlo como un hombre frío, que se inmola en el trabajo; a pesar de su nombre, no responde en nada al promiscuo prototipo del donjuán hispánico, tan característico en la configuración de nuestra identidad colectiva. Es precisamente esta “frialidad” la que le reprochan varios personajes como causa primera de la esterilidad de la pareja. Frente a él, el modelo masculino alternativo aparece encarnado en el personaje de Víctor, ese pastor del pueblo al que Yerma describe con una voz “pujante. Parece un chorro de agua que te llena toda la boca” (642), en una imagen de clara explicitud en relación con la fecundidad y la potencia sexual. Las prioridades y la visión de la realidad de Víctor son bien distintas a las de Juan, al que sólo parecen interesarle su ganado y sus tierras:

VÍCTOR Bueno, pues a ver si con el ejemplo te animas.
En esta casa hace falta un niño.

YERMA (*Con angustia.*) ¡Hace falta!

VÍCTOR Pues adelante. Dile a tu marido que piense menos en el trabajo. Quiere juntar dinero y lo juntará, pero ¿a quién lo va a dejar cuando se muera? Yo me voy con las ovejas. Dile a Juan que recoja las dos que me compró, y en cuanto a lo otro, ¡que ahonde! (*Se va sonriente.*) (631).

El autor apunta, a menudo haciendo uso de las acotaciones,¹¹ cuál hubiera sido la posible alternativa (el “ex futuro” de Unamuno) que la protagonista hubiera tenido de

haber completado la ruptura del modelo. ¿Qué hubiera sido de Yerma si se hubiera atrevido a enfrentarse al sistema optando por la aceptación del placer sexual que una relación con Víctor le habría brindado? Una relación que, paradójicamente, le hubiera proporcionado, seguramente, esa descendencia tan deseada. Pero esa decisión vital hubiera supuesto romper con unos moldes sociales sumamente coercitivos y, en definitiva, hubiera evitado el planteamiento de una Yerma alienada y condenada al sufrimiento trágico. Cuando Víctor se va de su casa, Yerma se acerca al sitio donde él ha estado y, tal y como el autor escribe en su acotación, *“respira fuertemente, como si aspirara aire de montaña”*, para después, significativamente, volver a sentarse a coser. Víctor es en todo distinto a Juan. Representa, en cambio, la fuerza de la naturaleza, el deseo, la alegría, es decir, la posibilidad de que Yerma hubiera sido madre. Cuando están juntos, Yerma oye llorar al hijo que ambos podrían haber tenido.¹²

Yerma aceptó, en cambio, al hombre que su padre le propuso en matrimonio, siguiendo una costumbre generalizada en la época. No cuestionó nada, puesto que vio en él, no al hombre, sino al futuro padre de sus hijos: “YERMA Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté. Con alegría. Esta es la pura verdad. Pues el primer día que me puse novia con él ya pensé... en los hijos...” (636). Totalmente influida por la ideología imperante sobre la reproducción, Yerma entiende que el sexo marital no debe buscar el placer, sino la procreación.¹³ Como le explica a la Vieja 1ª, en el cuadro segundo del primer acto: “YERMA [...] Yo pienso muchas cosas, muchas, y estoy segura que las cosas que pienso las ha de realizar mi hijo. Yo me entregué a mi marido por él, y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca por divertirme” (636). Al aceptar el esposo que su padre le dio, quedó confinada en un sistema de orden que la mantiene apenas viva y que la hace estéril. “Estéril”, “seca”, “vacía”, “machorra”, “inútil”... adjetivos que a lo largo de la obra vuelven una y otra vez a los labios y a los oídos de Yerma como un estribillo que nos recuerda la raíz del drama, la condena que vive su protagonista: “YERMA La mujer del campo que no da hijos es inútil como un manojo de espinos” (663).¹⁴

Al comenzar el acto tercero, Yerma ya no puede esperar más y pasa “a la acción”. Con la ayuda de la Muchacha 2ª, acude a casa de Dolores, la conjuradora, y realiza en la oscuridad del cementerio los rezos y rituales que espera le sirvan para cumplir su deseo. Si se rebela ahora abiertamente, transgrediendo los límites impuestos a la conducta de una mujer “honrada” al cruzar sola y de noche las calles a espaldas de su marido, es porque al no tener hijos ha perdido su identidad de mujer.¹⁵ Ella misma parece identificarse cada vez menos con su condición femenina, como muestra el hecho de que no se comporta como se espera de una mujer, sino como un hombre (“YERMA [...] Muchas noches bajo yo a echar comida a los bueyes, que antes no lo hacía, porque ninguna mujer lo hace, y cuando paso por lo oscuro del cobertizo mis pasos me suenan a pasos de hombre”, 664). Al no tener hijos, se siente “ofendida y rebajada”. Su honra está en cuestión y ya no tiene dignidad social:

YERMA (*Se levanta.*) Porque estoy harta. Porque estoy harta de tenerlas y no poderlas usar en cosa propia. Que estoy ofendida, ofendida y rebajada hasta lo último, viendo que los trigos apuntan, que las fuentes no cesan de dar agua y que paren las ovejas cientos de corderos, y las perras, y que parece que todo el campo puesto de pie me enseña sus crías tiernas, adormiladas, mientras yo siento dos golpes de martillo aquí en lugar de la boca de mi niño (664).

Una vez que Juan se enfrenta a ella y la rechaza cuando se le ofrece,¹⁶ Yerma entiende que ha topado “con el muro” (680); la relación entre ellos se ha deteriorado mucho y ella se siente en un verdadero callejón sin salida, ya que es incapaz de transigir con hipocresías y engaños. No es capaz de cometer adulterio para cumplir su anhelo, como han hecho antes que ella muchas otras casadas estériles. Cuando acuden a la romería nocturna junto a la ermita, la suerte de ambos ya está echada. La procesión religiosa se celebra al tiempo que entre las matas tiene lugar una verdadera bacanal (Lima). En estas romerías populares, las casadas sin hijos se acostaban

en secreto con otros hombres, y el santo hacía “el milagro”. Merece la pena señalar el interés antropológico y cultural de la escena (Mead; Harris y Young). Lorca describe en la acotación la presencia de máscaras populares “*Una como macho y otra como hembra. Llevan grandes caretas. El macho empuña un cuerno de toro en la mano*” y añade significativamente “*No son grotescas de ningún modo, sino de gran belleza y con un sentido de pura tierra. La hembra agita un collar de grandes cascabeles*” (686). Destaca la explicitud del lenguaje sexual que las máscaras utilizan en sus coplas al son de la guitarra, bastante inusual para la época.¹⁷ Alrededor de ellas comienza la danza, ritual y mágica. La máscara del Macho canta al son de la guitarra la verdad de la bendición de fertilidad que recorre esa noche las tierras oscuras:

MACHO (Se levanta y agita el cuerno.) [...]
 Si tú vienes a la romería
 a pedir que tu vientre se abra,
 no te pongas un velo de luto,
 sino dulce camisa de holanda.
 Vete sola detrás de los muros,
 donde están las higueras cerradas,
 y soporta mi cuerpo de tierra
 hasta el blanco gemido del alba.
 ¡Ay, cómo relumbra!
 ¡Ay, cómo relumbraba,
 ay, cómo se cimbreaba la casada! (687)

Pero Yerma no participa ni quiere participar en la bacanal pagana que se desarrolla a espaldas de la ermita. Ella, por el contrario, se integra en “la santa romería” (685), entra en procesión “*con seis mujeres que van a la iglesia. Van descalzas y llevan cirios rizados; empieza el anochecer*” (684), y empieza sus oraciones. A la salida del templo, nuevamente la Vieja trata de sacudir a esta fiel católica y otra vez invierte la norma social al culpabilizar al varón por la ausencia de hijos (“VIEJA [...] La culpa es de tu marido. ¿Lo oyes? Me dejaría cortar las manos. Ni su padre, ni su abuelo, ni su bisabuelo se portaron como hombres de casta. Para tener un hijo ha sido

necesario que se junte el cielo con la tierra. Están hechos con saliva”, 690). Le sugiere entonces que le abandone e incluso le ofrece a su hijo, que la está esperando tras de la ermita, y añade, significativamente: “No te importe la gente” (691). Pero Yerma, que ha roto con algunos de los límites “externos” del código del honor (las conversaciones con Víctor a la vista de todos, la explicitud de la queja, gritada a los cuatro vientos, las salidas secretas en medio de la noche), es incapaz de cometer adulterio. El profundo respeto a la ley de la honra impide a Yerma engañar ocultamente a su marido o abandonarlo por otro hombre.¹⁸ Nada que extrañar si tenemos en cuenta de la situación social en la que hubiera quedado como mujer adúltera y de la que es muy consciente (YERMA [...] “¿Has pensado en serio que yo me pueda doblar a otro hombre? ¿Qué yo vaya a pedirle lo que es mío como una esclava?”, 691). Obran en ella el sentido del deber y de la honra, es decir, el poder del código moral establecido y la presión que la condena social ejercía para su cumplimiento.

Juan, que ha permanecido oculto escuchando está conversación, a solas con su mujer, reclama también su derecho a quejarse. Lo que él, como hombre, buscaba en su matrimonio (vivir bien atendido, con tranquilidad y sosiego) no se ha cumplido.¹⁹ Ha sufrido en cambio las continuas quejas y el cuestionamiento por parte de su mujer. En su deseo de acabar con el sufrimiento de ambos, sólo se le ocurre tratar de asegurarle a ella que pueden ser felices sin hijos, que esto es algo que a él no le importa (693). Trata de convencerla de que no es de ellos “la culpa”. Después de oírle hablar con la Vieja y comprobar que ella sigue siéndole fiel, pese a todo, vuelve a desearla (“JUAN A ti busco. Con la luna estás hermosa”, 695), pero, con todo ello, sólo logra transformar la triste desesperación de Yerma en negra ira. La protagonista ejecuta el máximo gesto de rebeldía frente a la vida que le ha tocado vivir y que no acepta. Al matar a su marido, culmina el proceso de su alienación social (con la cárcel como próximo escenario). La maternidad será para ella definitivamente imposible. Se consuma así su victimización por parte de una sociedad patriarcal que la avoca a un único destino, la maternidad, con el que no puede cumplir. El asesinato de

Juan es la respuesta de una Yerma atrapada, enajenada, sin salidas, que consume así la inversión de roles de género que ha ido protagonizando a lo largo de la obra.

Así se concreta la mayor subversión en la asignación de los roles masculinos y femeninos: el hombre fuerte, la mujer débil; el hombre, violento, la mujer pacífica y resignada. Cuando la obra concluye, ni Yerma es ya débil, ni Juan, que se refiere a sí mismo en otro momento como “un hombre sin voluntad” (661), ha conseguido cumplir su destino violento, como marido que cree estar protegiendo su honor.²⁰ Una vez más, en este caso, la compleja realidad desborda el marco ideológico vigente. Las mujeres y los hombres, incluso aquellos que habitaban el “primitivo” escenario del campo español del primer tercio del pasado siglo, no siempre se ajustaban cabalmente a los rígidos esquemas de asignación de roles ni a la moral sexual impuesta y acababan por romper trágicamente con ellos. La inversión final de los rasgos caracterizadores de la identidad masculina y femenina se presenta así como un eficaz mecanismo poético que permite al autor patentizar su mensaje: en la España de su tiempo, mujeres y hombres sucumben sometidos a la férrea moral sexual y a unos códigos de género igualmente inmutables. Pero lo hacen después de haber cambiado sus papeles, después de haber protagonizado una trágica situación de rebelión total.

* * *

El teatro de García Lorca dedica una atención prioritaria a la situación social de las mujeres españolas, que en algunas de sus obras relaciona, significativamente, con el género trágico. La condición social femenina se basaba en la definición de la identidad de género que tenían asignada las mujeres en la España de su tiempo, determinada por su vinculación al ámbito del hogar y de los afectos privados: el amor, el matrimonio y la maternidad. La maternidad era entonces, sin duda, el rasgo clave y definitorio de la identidad “esencial” que el imaginario colectivo español definía para las mujeres, como se refleja a la perfección en *Yerma* (1935).

Yerma ha sido educada en el respeto a la moral social católica imperante y se somete en lo fundamental al código hispánico de la “honra”. Sin embargo, su vida de casada se

vuelve insostenible al no poder tener hijos con Juan, su marido. Ella desea realizarse como mujer, lo que en la época equivalía exclusivamente a ser madre. Víctima alienada de su obsesión maternal, determinada por los valores de la sociedad patriarcal en la que vive, Yerma se rebela contra la frustración de su misión vital, que a todos les parece inevitable. Evoluciona así progresivamente hacia un alejamiento de los rasgos caracterizadores entonces de la identidad femenina, como la domesticidad, la pasividad, la resignación, el silencio y la debilidad.

Las rupturas de Yerma con los límites marcados por su pertenencia al ámbito del hogar son cada vez mayores. Incluyen la transgresión de los límites espaciales y verbales: las salidas “prohibidas al exterior” y los parlamentos en los que abiertamente muestra su dolor por la frustración maternal y su rebeldía frente a la autoridad marital. Estas rupturas “parciales” con el modelo femenino tradicional no le permiten, sin embargo, solucionar su drama. Su respeto fundamental a la moral católica y al código social de la honra le impide buscar otras alternativas (el adulterio, la huida) para alcanzar la meta de la maternidad. Su distanciamiento del modelo femenino culmina con el acto violento que cierra la obra: Yerma mata a Juan con sus propias manos. Es este acto el que la aleja definitivamente de la configuración colectiva de la identidad de una mujer en la época, y con el que se cierra el proceso de inversión de roles de género, masculinos y femeninos, que ha ido protagonizando a lo largo del drama.

NOTAS

1. Sobre las implicaciones de las sucesivas concepciones esencialistas que se ha tenido de “la mujer” en sus relaciones con los diferentes espacios de poder y, por tanto, con la progresiva reivindicación de derechos, véase, destacadamente, Valcárcel.

2. Etiqueta acuñada por Checa-Puerta. Véase su libro para un análisis de la colaboración autorial, editorial y empresarial del matrimonio formado por María de la O Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra.

3. Siguieron también la actividad teatral de las escritoras críticos como Arturo Mori, M. Fernández- Almagro, Luis Araujo-Costa, Juan G. Olmedilla, Jorge de la Cueva, *Andrenio* (E. Gómez de Baquero), Manuel Machado, Rafael Marquina, Luis Bejarano, José L. Mayral y *Floridor*, entre los más asiduos (Nieva 1993).

4. En la entrevista que Alfredo Muñoz realizaba a García Lorca en *Heraldo de Madrid* (26-XII-1934), poco antes del estreno de la obra, declaraba el autor: “*Yerma*, cuerpo de tragedia que yo he vestido con ropajes modernos, es, sobre todas las cosas, la imagen de la fecundidad castigada a la esterilidad. Un alma en la que se cebó el Destino señalándola para víctima de lo infecundo. Yo he querido hacer, de hecho, a través de la línea muerta de lo infecundo, el poema vivo de la fecundidad. Y es de ahí, del contraste entre lo estéril y lo vivificante, de donde extraigo el perfil trágico de la obra” (*apud.* Hernández 142).

5. La moral social imperante se basaba en un doble código de conducta sexual para mujeres y hombres. Según esta “doble moral”, las mujeres “honestas” debían mantenerse puras, ajenas al placer, y guardar así la “honra” de los varones de su familia. Los varones, por su parte, debían respetar a las mujeres honradas, pero podían buscar discretamente satisfacción sexual en otras mujeres, a menudo pagadas, y esto no perjudicaba en nada su buen nombre, sino más bien al contrario, demostraba su hombría y su “pujanza”.

6. Sobre *Yerma* como mujer sometida a un proceso creciente de alienación en la sociedad patriarcal que la sitúa bajo el poder marital, véase Vilches-de Frutos, en este mismo volumen.

7. Las páginas de *Yerma* que se citan a continuación en el texto y en las notas corresponden a la edición de Aguilar (*Obras completas*).

8. La reacción de *Yerma* ante las acusaciones que tiempo después tendrá que oír en boca de su esposo no puede ser más reveladora de su respeto a la ley de la honra, en su aspecto más esencial: “YERMA No te dejo hablar ni una sola palabra. Ni una más. Te figuras tú y tu gente que sois vosotros los únicos que guardáis la honra, y no sabes que mi casta no ha tenido nunca nada que ocultar. Anda. Acércate a mí y huele mis vestidos; ¡acércate! A ver donde encuentras un olor que no sea tuyo, que no sea de tu cuerpo. Me pones en mitad de la plaza y me escupes. Haz conmigo lo que quieras, que soy tu mujer, pero guárdate de poner nombre de varón sobre mis pechos” (678-79).

9. “YERMA [...] dos años y veinte días, como yo, es demasiado esperar. Pienso que no es justo que yo me consuma aquí. Muchas noches salgo descalza al patio para pisar la tierra, no sé por qué. Si sigo así, acabaré volviéndome mala” (628).

^{10.} De ahí los críticos comentarios del “coro griego” de lavanderas. La honra de *Yerma* ha salido ya a pública subasta: “LAVANDERA 5ª

Anteanoche, ella la pasó sentada en el tranco, a pesar del frío./ LAVANDERA 1ª Pero ¿por qué?/ LAVANDERA 4ª Le cuesta trabajo estar en su casa/ LAVANDERA 5ª Estas machorras son así: cuando podían estar haciendo encajes o confituras de manzanas, les gusta subirse al tejado y andar descalzas por esos ríos” (648).

¹¹. “Las escenas con Víctor son las más interesantes para analizar la relación del diálogo con las acotaciones, porque dicen lo que el diálogo calla; las acotaciones escenifican la verdadera relación entre estos dos personajes; sus movimientos libidinales no tienen que ver con lo que dicen las palabras” (Bobes 1998: 28). Sobre la relación de palabras y silencios en la obra, véase también Salto.

¹². “YERMA ¿No sientes llorar?/ VÍCTOR No./ YERMA Me había parecido que lloraba un niño./ VÍCTOR ¿Sí?/ YERMA Muy cerca. Y lloraba como ahogado./ VÍCTOR Por aquí hay siempre muchos niños que vienen a robar fruta./ YERMA No. Es la voz de un niño pequeño” (644).

¹³. Véase sobre esta cuestión los trabajos de Moncó y Naroztky, entre otros.

¹⁴. “YERMA (*Bajando la voz.*) [...] ¿Por qué estoy yo seca? ¿Me he de quedar en plena vida para cuidar aves o poner cortinitas planchadas en mi ventanillo?” (634); “YERMA ¡Cómo no me voy a quejar cuando te veo a ti y a otras mujeres llenas por dentro de flores, y viéndome yo inútil en medio de tanta hermosura!” (663); “VIEJA 1ª ¡Y resulta que estás vacía!” (636).

¹⁵. Sobre esta misma cuestión en relación con su drama *La casa de Bernarda Alba*, véase Gabriele.

¹⁶. Se trata de una escena climática que termina con una orden de “Silencio” que Juan pronuncia en un tono tan autoritario como el de Bernarda, cerrando un año después el último drama de Lorca, y que se sitúa al finalizar el primer cuadro del tercer acto (678-81).

¹⁷. “MACHO Siete veces gemía,/ nueve se levantaba,/ quince veces juntaron/ jazmines con naranjas./ HOMBRE 3º ¡Dale ya con el cuerno!/ HOMBRE 2º ¡Con la rosa y la danza!/ HOMBRE 1º ¡Ay, cómo se cimbre la casada!/ MACHO En esta romería/ el varón siempre manda. Los maridos son toros./ El varón siempre manda,/ y las romeras flores,/ para el que las gana” (688).

¹⁸. Reafirma su posición en relación con la fidelidad debida a su marido poco antes de cometer el crimen: “YERMA Se lo conozco en la mirada, y como no los ansía, no me los da. No lo quiero, no lo quiero y, sin embargo, es mi única salvación. Por honra y por casta. Mi única salvación” (675).

¹⁹. “YERMA ¿Y qué buscabas en mí?/ JUAN A ti misma./ YERMA (*Excitada*) ¡Eso! Buscabas la casa, la tranquilidad y una mujer. Pero

nada más. ¿Es verdad lo que digo?/ JUAN Es verdad. Como todos” (694).

20. García Lorca refleja, sin embargo, la mentalidad predominante en unas reveladoras palabras que Juan dirige a su esposa, en las que explicita como su condición de hombre le obligaría incluso a ejercer la fuerza para mantenerla callada y encerrada, y proteger así su honor: “JUAN Y que las familias tienen honra y la honra es una carga que se lleva entre todos.[...] Perdóname. (*Yerma mira a su marido, este levanta la cabeza y se tropieza con su mirada*) Aunque me miras de un modo que no debía decirte ‘Perdóname’, sino obligarte, encerrarte, porque para eso soy el marido” (662).

OBRAS CITADAS

- Aldaraca, Bridget. *El ángel del hogar. Galdós y la ideología de la domesticidad en España*. Madrid: Visor, 1992.
- Amorós, Celia. *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Ayéndez Alder, Ruth. “García Lorca, Díaz Fernández y el compromiso social del artista.” *Crítica Hispánica* 10.1-2 (1988): 67-81.
- Bieder, Maryellen. “Emilia Pardo Bazán y la emergencia del discurso feminista.” I. Zavala, coord. *Breve Historia Feminista de la Literatura Española*. V. Barcelona: Anthropos, 1998. 75-110.
- Blanco, Alda. *Narradoras virtuosas, narradoras de la domesticidad*. Granada: Universidad de Granada, 2001.
- _____. *A las mujeres: ensayos feministas de María Martínez Sierra*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2003.
- Bobes Naves, Carmen. “El diálogo dramático en *Yerma*.” *Acotaciones* 1 (1998): 23-40.
- _____. “La ‘comedia de capa y espada’ como proceso de inversión.” *L’analisi lingüística e letteraria* 1.2 (2002): 5-28.
- Burton, Julianne. “The Greatest Punishment: Female and Male in Lorca’s Tragedias.” Beth Miller, ed. *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Berkeley: U. of California Press, 1983. 259-79.
- Camps, Victoria. *El siglo de las mujeres*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Capel, Rosa. *El sufragio femenino en la Segunda República Española*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1992.
- _____, dir. *El voto de las mujeres: 1877-1978*. Madrid: Editorial Complutense, 2003.

- Checa Puerta, Julio. "Gregorio Martínez Sierra y los epistolarios: algunas apostillas." *Anales de la literatura española contemporánea* 31.2 (2006): 119-44.
- Ciplijauskaitė, Birutė. *La mujer insatisfecha: el adulterio en la novela realista*. Barcelona: Edhasa, 1984.
- Degoy, Susana. *En lo más oscuro del pozo. Figura y rol de la mujer en el teatro de García Lorca*. Granada: Miguel Sánchez, 1999.
- Fagoaga, Concha. *La voz y el voto de las mujeres. El sufragismo en España. 1877-1931*. Barcelona: Icaria, 1985.
- Feal, Carlos. "Eurípides y Lorca: observaciones sobre el cuadro final de *Yerma*." *Actas del VIII Congreso de la AIH*. I. Madrid: Istmo, 1986. 511-18.
- _____. *Lorca: tragedia y mito*. Ottawa: Dovehouse, 1989.
- Fernández Cifuentes, Luis. *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*. Zaragoza: Universidad, 1986.
- _____. "Poder y resistencia en el teatro de García Lorca." *Crítica Hispánica* 16.1 (1994): 157-69.
- Fernández-Montesinos, Manuel. "La preocupación social de García Lorca." Piero Menarini, ed. *Lorca, 1986*. Bolonia: Atesa, 1987. 15-33.
- Gabriele, John P. "Mapping the Boundaries of Gender: Men, Women and Space in *La casa de Bernarda Alba*." *Hispanic Journal* 15.2 (1994): 381-92.
- García Lorca, Federico. *Yerma*. Federico García Lorca, *Obras Completas*. II (1954). Arturo del Hoyo, ed. Madrid: Aguilar, 1975. 619-96.
- _____. *Yerma*. Mario Hernández, ed. Madrid: Alianza, 1981.
- González-del-Valle, Luis. *La tragedia en el teatro de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca*. Nueva York: Eliseo Torres, 1975.
- Harris, Olivia y Kate Young, comp. y ed. *Antropología y Feminismo*. Barcelona: Anagrama, 1979.
- Johnson, Roberta. "Issues and Arguments in Twentieth-Century Spanish Feminist Theory." *Anales de la literatura española contemporánea* 30.1-2 (2005): 243-72.
- Kirkpatrick, Susan. *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Lima, Robert. *Toward the Dionysiac: Pagan Elements and Rites in Yerma*. Kansas: University of Kansas, 1990.
- Mangini, Shirley. *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2001.
- Martín, Eutimio. "*Yerma* o *La imperfecta casada*." *Cahiers d'Etudes Romanes* 9 (1984): 29-51.
- Mead, Margaret. *Macho y hembra. Estudio de los sexos en un mundo en transición* (1948). Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.

- Moncó, Beatriz. "Hombres, mujeres, igualdades y diferencias: una dialéctica entre modelos culturales." Jorge Arregui, ed. *Debate sobre las antropologías. Thémata. Revista de Filosofía* [Sevilla] 35 (2005).
- Narotzky, Susana. *Mujer, Mujeres, Género*. Madrid: CSIC, 1995.
- Nieva de la Paz, Pilar. *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*. Madrid: CSIC, 1993.
- _____. "Mujer, sociedad y política en el teatro de las escritoras españolas del primer tercio de siglo (1900-1936)." M^a Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, coords. y eds. *Teatro, Sociedad y Política en la España del siglo XX*. Madrid: Fundación Federico García Lorca, 1996. 86-106.
- _____. "Imágenes femeninas entre la realidad y el deseo: *La sirena varada* (1934) y *La dama del alba* (1944), de Alejandro Casona." Antonio Fernández-Insuela, M^a del Carmen Alfonso García, María Crespo Iglesias, María Martínez-Cachero y Miguel Ramos Corrada, eds. *Actas del Homenaje a Alejandro Casona (1903-1965)*. Oviedo: Universidad de Oviedo/Ediciones Nobel, 2004. 67-81.
- _____. "Voz autobiográfica e identidad profesional: las escritoras españolas de la Generación del 27." *Hispania* 89.1 (2006): 20-26.
- Nordlung, David E.C. "Lorca's Social Pathology and Juan's Twisted Authority in *Yerma*." *Hispanic Journal* 16.2 (1995): 421-31.
- Rodríguez Adrados, Francisco. "Las tragedias de García Lorca y los griegos." *Revista de Estudios Clásicos* 31 (1989): 51-61.
- Salto, Graciela Nélida. "Los silencios y las palabras en *Yerma*." *Gestos* 9.18 (1994): 37-44.
- Simón Palmer, M^a Carmen. "Conservadoras/Heterodoxas: las diferencias ideológicas." Sara Wright, Pilar Nieva-de la Paz, Catherine Davies y Francisca Vilches-de Frutos, eds. *Mujer, Literatura y Esfera Pública: España 1900-1940*. London: Tamesis, 2008 (en prensa).
- Valcárcel, Amelia. *Sexo y Filosofía. Sobre 'mujer' y 'poder'*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Vilches de Frutos, M^a Francisca. "Compromiso y vanguardia en *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca." *Hispanística XX* 20 (2002): 133-52.
- _____. "La sociedad española ante el teatro de Alejandro Casona: las representaciones en Madrid de *Nuestra Natacha* (1936 y 1966)." Antonio Fernández-Insuela, M^a del Carmen Alfonso García, María Crespo Iglesias, María Martínez-Cachero y Miguel Ramos Corrada, eds. *Actas del Homenaje a Alejandro*

- Casona (1903-1965)*. Oviedo: Universidad de Oviedo/Ediciones Nobel, 2004. 223-40.
- _____. "Introducción." Federico García Lorca. *La casa de Bernarda Alba*. M^a Francisca Vilches-de Frutos, ed. Madrid: Cátedra, 2005. 11-133.
- _____. "Los derechos políticos de las mujeres: el sufragio femenino en el teatro español de la II República". Sara Wright, Pilar Nieva-de la Paz, Catherine Davies y Francisca Vilches-de Frutos, eds. *Mujer, Literatura y Esfera Pública: España 1900-1940*. London: Tamesis, 2008 (en prensa).
- Vollendorf, Lisa, ed. *Recovering Spain's Feminist Tradition*. New York: The Modern Language Association of America, 2001.
- Walsh, John K. "The Woman in Lorca's Theater." *Gestos* 3 (1987): 53-65.